

# „Au revoir, M. Szeemann”

## Az első sztárkurátor

Az ArtReview legutóbb 2010 novemberében<sup>1</sup> közölte annak a 100 legbefolyásosabb művészeti szakembernek a nevét, akik manapság mintegy „nemzetek fölötti hálót” alkotva irányítják – úgy tűnik, különösebb ellenállás nélkül – a globális művészeti életet. A 27 galerista mellett 26 kurátor és 21 művész van az élbolyban (a műkritikusok szerepe pl. alig kimutatható). A média világból átvett módszer (a sztárok listájának közzététele) nemcsak amolyan reklámfogás, hanem egy nagyon is aktuális művészetszociológiai probléma – mondhatni, tanácsatlanság – kivetülése, melyben a kurátori tevékenység és maga a kortárs művészet elméleti és gyakorlati problémái is folyamatosan napirenden vannak.

Nemrégiben az Artpress is meglehetősen nagy terjedelemben foglalkozott a témával.<sup>2</sup> A kurátor mítosza, írja LAURENT JEANPIERRE, gyorsabban jött létre és

<sup>1</sup> *The power 100*. Art Review., 2010. november (issue 45), pp. 93-149.

<sup>2</sup> *Art curating*. Artpress 364. pp. 51-62.



HARALD SZEEMANN,  
2004  
© fotó: Jorge Rico,  
Biacs  
<http://alexandrepo-mar.typepad.com/photos/uncategorized/2008/01/28/haraldzweb.jpg>

terjedt el, mint azok a tanulmányok, amelyeknek segítségével a kurátor szerepét megérthetjük vagy elemezhetjük volna. Ezt a jelenséget a szerző jobbára a kortárs művészeti kritika hibájának tartja, amely „figyelmét még mindig a művekre és azok hátterére fókuszálja, és hajlamos a kurátor tevékenységéről csak mint egy adott színházi modell megújítójáról beszélni”.

A kurátor-mítosz kapcsán természetesen szóba kerül HANS-ULRICH OBRIST *A kurátori tevékenység rövid története* (2008) című könyve<sup>3</sup> is, amelyben Obrist a huszadik század második felének legfontosabb „kiállítás-csinálót” szöveltette meg, akik azonban még nem voltak a mai értelemben vett „hivatásos” kurátorok.

Obrist könyve Jeanpierre szerint a kurátori tevékenységet egy olyan, eddig nem irányított módon fejlődő tevékenységként mutatja be, amelyet nagyon is meghatároz az az intézmény, amelyben mindez a kurátor kifejezi. „Úgy tűnik, lehetetlen leírni a kurátor tevékenységét anélkül, hogy ne gondolnánk az intézménnyel való kapcsolatában meglévő tekintély- és hatalmi játszmákra is.” A francia szerző ezután hosszan értekezik a kurátorokat, adminisztrátorokat és művészeket érintő esztétikai hatalommegosztásról is. Kifejezi továbbá, hogy a kortárs művészeti kurátor munkáját és szerepét az különbözteti meg a múzeumi kurátorétól (ami szerinte a kurátori munka legunalmasabb formája), hogy modernista indíttatású, azaz alapvetően ragaszkodik az újdonsághoz.

A kurátor-mítosz kialakulásához maga Obrist is alaposan hozzájárult – *Beszélgetések* című könyvsorozatának<sup>4</sup> egyik előszavából az derül ki, hogy a művészet története a 19. századi „művész-életéből” a „kurátori életbe” lépett át, és ez lenne az, ami a 20. század második felét és a korai 21. századi művészetet leginkább meghatározza. „Ebben a világban Hans-Ulrich Obrist olyan figuraként jelenik meg, aki eszeveszetten kutatja az ismert világot, és megpróbálja kifagatni azokat, akik megálmodják és elképzelik, vagy akik egy olyan költői világot formálnak meg, amilyenben ő is él vagy szeretne élni. (...) Nincs már ideje az alvásra. A hotelekben arra kéri a recepciósokat, hogy ébresszék fel a nappal és az éjszaka minden órájában. (...) Azt gondoljuk, hogy a világról mesél, a valóság ellenben az, hogy mint egy többszólamú, dialogikus regényben, ő konstruálja azt” – idézi Parreno előszavát Jeanpierre.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Hans Ulrich Obrist: *A brief history of curating*. (Interjúalanyok: Anne d'Harnoncourt, Werner Hofman, Jean Leering, Franz Meyer, Seth Siegelau, Walter Zanini, Johannes Cladders, Lucy Lippard, Walter Hopps, Pontus Hultén, Harald Szeemann). jrp / ringier, 2009 (3. kiadás)

<sup>4</sup> Hans Ulrich Obrist: *The Conversation Series* (19 kötet, az interjúalanyok között: Marina Abramović, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Dominique Gonzales-Foerster, Nancy Spero, Olafur Eliasson, Thomas Demand, Gilbert & George stb.); Walther König, Köln, 2006-tól

<sup>5</sup> Préface de Philippe Parreno. In.: Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Paris, Manuella éditions, 2008. p. 12.

HUO (Hans-Ulrich Obrist) egyébként az ArtReview-beli sztárkurátorok listájának élén áll, és a róla készült felvételek, valamint interjúk alapján az embernek az a benyomása, hogy a franciának igaza van – legalábbis abban a tekintetben, hogy Obrist hajlamos a pózolásra (igaz, FRANCESCO BONAMI sem marad el tőle, aki Man Ray után szabadon, félig leborotvált bajusszal fényképeztetni magát). A most negyvenes éve elején járó svájci Obrist saját bevalása szerint már tizenöt éves korában benne volt a művészeti élet „közepében”. Első kiállítását, a „Konyhakiállítás”<sup>6</sup> (1991) mindössze huszonhárom éves korában hozta össze, jóval megelőzve Harald Szeemannt, aki már negyvenéves is elmúlt, amikor a híres berni „Nagyapa”<sup>7</sup> lakáskiállítását megrendezte (1974). És bár Obrist számára nem Szeemann, hanem Kasper König és Suzanne Paget a kurátori tevékenység két etalonja, szavai és gesztusai mögött nem lehet nem észrevenni Szeemann személyiségének döntő hatását. Egyébként Laurent Jeanpierre másik, távolabbi példája a kurátor-mítosz kialakulásának történetéhez éppen a svájci HARALD SZEEMANN, a kurátorok „nagyapja”, kinek alakját azonban – bár még csak öt éve távozott el – egyre inkább elhomályosítják az ő köpönyegéből előbújt utódok, a HOU-hoz és Bonamihoz hasonló sztár-kurátorok.

### Harald Szeemann, a független kurátorok „nagyapja”

„Ha az utolsó ember is meghal, aki az én kiállításaimat látta, akkor is ott lesz a Memoria, amely azután tovább lebeg még egy kicsit időben, mint valami individuális mítosz, de ha azután ez is véget ér, tulajdonképpen azt is jónak tartom” – mondta Harald Szeemann már egy kissé „nagyapás” rezignáltsággal, nem sokkal a halála előtt.<sup>8</sup> Amikor megkérdezték tőle (a kínaiak), hogy: „mi a te jövőd?”, azt felelte: „minél intenzívebben él az ember a jelenben, annál jobb a jövő – vagy?”<sup>9</sup> Ez a 'vagy' (ODER), amelyet olyan jellegzetes svájci hanghordozással ejtett ki, minden fontos mondata után ott rezgett még egy darabig a levegőben, mintha azt várta volna, hogy a vele beszélgető biztassa vagy helyeselje a gondolatait. Amikor a Velencei Biennálék kapcsán arról faggatták, hogy milyen képességekkel kell rendelkeznie egy művészettörténésznek ahhoz, hogy nemzetközi kiállításokat rendezzen, óva intett attól, hogy valaki „túlságosan is művészettörténész” legyen, vagy hogy a kapott szemrehányásokat tudományosan rendszerezze, mert „csak



HARALD SZEEMANN Szellemi vendégmunka ügynökségében, 1994  
© fotó: Armin Linke  
© Kunsthalle Basel

a szubjektív válik egy napon objektívvé”. És hozzátette: „tényleg nem szabad félni attól, hogy az ember mindent maga csináljon, a víziótól a szögig”, a kurátori munkába mindenekelőtt rengeteg időt kell befektetni. „Az egész nem más, mint időbefektetés.”<sup>10</sup>

Mindezeket az alapszabályokat sok alkalommal és sok helyen elismételte, mint ahogy független kurátorságának mibenlétét is, amely számára nem is annyira a színházat jelentette, mint azt sokan hiszik, hanem sokkal inkább magát a játékot. Amúgy nevezték őt „összművészeti utópistának”, ultra-individualistának és egzisztencialistának is, aki (Szolzsényicinhoz hasonlatos külsejével) mindig új terveket kovácsolt, abban a reményben, hogy azok az utópiák, amelyekkel dolgozott, csak azért is, és mert utópiák, hatással lesznek a közönségre. Harald Szeemann 2005. február 18-án bekövetkezett halála<sup>11</sup> egyben egy korszak végét is jelentette, mégpedig a háború utáni neoavantgárd mozgalom lezárulását, amelynek dadaista fegyverzetbe öltözött „kereszties” lovagjai között ő volt – mert az akart lenni – a fegyverhordozó.

A mostani kurátor-nemzedék egyik kiemelkedő képviselője, a Szeemann-„unokák” egyike, DANIEL BIRNBAUM elismeri, hogy bár sok tekintetben ellentmondásosan, de mégis Szeemann alkotta meg a kurátori hivatást, illetve szerepet, amelyről ma beszélünk. „Évtizedeken keresztül dolgozott stúdiójában, amelyet »gyárnak« (fabbrica) nevezett, és ahol kigondolta azokat a nemzetközi jelentőségű kiállításait, amelyekben következetesen félretette a hagyományos múzeumi gyakorlat

6 Hans-Ulrich Obrist: *Kitchen Show*. Schwalbenstrasse 10, St. Gallen, 1991. július – szeptember.

7 *A Nagyapa, egy úttörő, mint mi*. Kiállítás Harald Szeemann berni lakásán, 1974.

8 Felicia Herrschafft: *Gespräch mit Harald Szeemann*. 2004. február 24. <http://www.fehe.org/index.php?id=237>, a továbbiakban Herrschafft – Szeemann

9 Herrschafft – Szeemann

10 Harald Szeemann: *Ich liebe stets mehrere Dinge gleichzeitig*. Ein Gespräch von Heinz Norbert Jocks. Kunstforum 1999. p. 313.

11 Harald Szeemann 2005. február 18-án, Locarnóban halt meg, 71 éves korában, rövid betegség után. Búcsúztatására a berni Münsterben került sor, ahol Ruth Dreifuss, Fritz Gerber, Jason Rhoades és Wieland Schmidt búcsúztatták el.

kategóriáit. Gyakran szembeállította a történeti és a kortárs műalkotásokat, egymás mellé helyezte az antropológiai leleteket és a vallásos tárgyakat, a technikai szerkezeteket és az okkult instrumentumokat. Szeemann úgy gondolta – és el is mondta –, hogy az ő kiállításai tulajdonképpen költemények a térben. És ebben az elmozdulásában a kvázi tudományos-muzeális megközelítéstől, valamint abban ahogyan a kulturális javakat osztályozta és elrendezte, a kurátor figurája többé már nem annak a vak, bürokratikus kulturális impresszáriónak látszott, mint korábban. Sőt, önmagát is művésszé emelte. Másfelől Szeemann hitt abban is, hogy a művészeti kiállításnak mint szellemi vállalkozásnak a hatalmával a jelen társadalmi szerkezet egy alternatíváját kínálhatja fel. A kurátor az ő felfogásában meta-művész, utópista, gondolkodó vagy éppen sámán.<sup>12</sup>

PETER PLAGENS amerikai művész és publicista, aki Szeemannról szóló nekrológjának „A kurátorok királya” címet adta, többnyire az egykori harcostárs, Daniel Buren bírálatait visszahangozza írásában, csak keményebb szavakkal: „Mint minden hősnek, neki is voltak gyengéi. Az ő kuratori gyenge pontja az volt, hogy alig mutatott érdeklődést az esztétika kérdései iránt, vagyis az iránt, hogy milyen is a művészet? Őt csak az érdekelt, hogy a mű milyen jelentéssel bír, és hogyan tudná az embereket a dada polgárpukkasztó módján provokálni.” Plagens NIELE TORONI olasz festőművész példáján mutatja be, hogy mi is érdekelt Szeemannt valójában: „a totalitás mint átmeneti létezés ünneplése”.<sup>13</sup> Ezeknek a fél-konceptuális laboratóriumoknak a létrejöttét, a „vow art”-nak a népszerűségét Plagens a hetvenes évek dühével magyarázza, és azzal, hogy a művészeti világnak és általában a kultúrának szüksége volt a megtisztulásra, vagy ahogy ő fogalmaz, a filozófia purgatóriumára.

Plagens úgy gondolja, hogy azok az „ötletparádék”, amelyek segítségével Szeemann kiállításait felépítette, elhomályosították magát a művészetet a művészi modus operandi kedvéért. És a kurátor – teszi hozzá epésen –, „aki bátran biztosított a művészeknek annyi szabadságot, amennyit ki tudott préselni azoktól az intézményektől, amelyek felbérelték őt, és aki úgy gondolt magára, mint a művészek szolgájára, és nem egy nagyképű szakértőre, úgy választotta ki a műtermekből a műveket, mint egy finnyás borkóstoló. Ugyanakkor paradox módon arra a következtetésre vezetett a kortárs művészet sok rajongóját, hogy végül is minden a kurátorról szól.”<sup>14</sup>

Plagens szerint a Szeemann által rendezett kiállítások egyre tendenciózusabbá váltak, és a művészeket is egyre inkább a különbözőségük („ez általában az útleveleik alapján történt”) és valamilyen társadalmi-politikai szempont illusztrációjaként választotta ki, míg a kiállítások költségei a hollywoodi filmek szintjére emelkedtek. A fényes Államokból nézve nemcsak Plagen érezte úgy, hogy Szeemann kiállításai egyre inkább egyfajta művészeti egyveleg benyomását keltenek. ALISON GINGERAS a Flash Artban a Szeemann által szervezett 2001-es *Velencei Biennálén* a kelet-európai művészek videóit a „sikkos” kategóriájába sorolta, és a kurátort egy szupermarket beli eladóhoz hasonlította, aki meg akar felelni minden ízlésnek és árszínvonalnak. „Harald Szeemann válogatása, amelynek a »Plateau of Humankind« (Az emberiség fennsíkja) címet adta, nem tematikus – de lehet annak is tekinteni, mivel egy nagyon is általános megközelítést nyújtja a humanizmusnak –, és az egész koncepció a kurátornak mint szerzőnek a végét látszik jelezni. Látva a többnyire semmitmondó potpourri-t, amit ez a kiállítás kínál, felvetődik, hogy ez alkalommal a kurátor funkcióját egy áruházi vásárló szerepéhez lehet hasonlítani. Mindenkinek van itt valami: régi mesterek (Serra, Twombly, Richter, Wall), festők (Istennek hála Neo Rauchérr!), szobrok, installációk, film és videó (többnyire kelet-európai sikk), politikai művészet, és így tovább.”<sup>15</sup>

12 *When attitude becomes form*: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann. ArtForum, Summer, 2005. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_10\\_43/ai\\_n2787004](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_43/ai_n2787004)

13 „1966 óta Toroni egy és ugyanazon művészeti módszert alkalmazta, ismétlődő lenyomatokat hozott létre egy 50-es ecsettel, szabályosan ismétlődő intervallumokban. Keveretlen akrilfestékkel festett különböző tartóoszlopokra, de leginkább magára a falra. A festés nála elemi, ismétlődő, önmagát visszatükröző cselekvéssé változott, pontosan elhatárolódva időben és térben egyaránt.” Peter Plagens: *King of the curators*. Art in Amerika, 2007 december [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_11\\_95\\_ai\\_n254394](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_95_ai_n254394)

14 Plagens u.o.

15 Alison Gingeras: *Venice supermarket*. Browsing the aisles at the Biennale. Flash Art. 2001 július-szeptember, p. 88.

Szeemann maga is pontosan érezte, hogy valami megváltozott körülötte ezen a Biennálén, bár nem csinált belőle nagy ügyet. Mindezenre a FELICIA HERRSCHAFTnak adott interjúból kiérezni, hogy tudja: sarkában vannak az új trónkövetelők. „Most folyt ez az egész vita a *Velencei Biennáléről*, ahová Bonami tizenegy kurátort nevezett ki, és azt mondta: na ez most az alternatíva az öreg, vizionárius Szemmannal szemben. Az ember örökké a jégen táncol, és éppen ez az a rizikó, ami tetszik nekem a fiataloknál. És tudom, hogy ők azt gondolják, hogy én vagyok a független kurátorok nagyapja, vagy mi. De legtöbbször a nagypapa jobb az unokáival, mint a fiaival. Olyan ez, mint egy nemzetségtörténet, vagy mint a törzsek története.”<sup>16</sup>

### Harald Szeemann – Werkkatalog

Harald Szeemann több mint százötven kiállítást rendezett az 1957 és a 2005 között eltelt évtizedekben. Kiállításainak katalógusát<sup>17</sup> TOBIA BEZZOLA és ROMAN KURZMEYER állították össze, részben még az ő visszaemlékezései és a 'Fabbrica rosa', a Maggia városában található archívum. Kurzmeyer, aki már a nyolcvanas évek óta munka- és baráti kapcsolatban állt vele, a katalógus előszavában kiemeli, hogy Szeemann nemcsak az utat és az emberek érzelmeit változtatta meg a kortárs művészettel kapcsolatban, hanem megnyitotta az utat afelé is, hogy a múzeum mint intézmény újragondolhassa saját szerepét a művészet közvetítésében.

„A hetvenes évektől virtuálisan egyedül Szeemann támogatta – elméletben és gyakorlatban is – a modern és kortárs kiállítások szervezésének mint hivatásnak az újragondolását a 20. század második felében. Lépésről lépésre, generációjának művészeivel összhangban kidolgozta a prezentáció új formáit, és egyidejűleg kiterjesztette a művészet fogalmát.”<sup>18</sup>

Ebben a katalógusban részleteiben is nyomon követhetők Szeemann grandiózus, tematikus kiállításai, amelyek nemcsak a műalkotásokat mutatták be, hanem minden, a tárgyra vonatkozó információt is. Ez történt a *documenta 5* (1972) alkalmával is, amikor a „valóság fagvatása” és a kiterjesztett művészetfogalom kidolgozásakor ő és kuratori teamje a kiállítás fókuszába emelte a vizuális kultúra helyzetét is. A tematikus kiállításoknak voltak előzményei: 1957-ben, amikor az első két kiállítását (*Malende Dichter – Dichtende Maler*) és a *Hugo Ballt* felépítette, Szeemann figyelme nemcsak a specifikus művészi teljesítményre irányult, hanem arra az intellektuális erőterre is kiterjedt, amelyben

16 *Gespräch mit Harald Szeemann*: 2004. február 29. <http://www.fehe.org/index.php?id=237>

17 Tobia Bezzola – Roman Kurzmeyer: *Harald Szeemann: With By Through Because Towards Despite: Catalogue Of All Exhibitions 1957–2005*. Zürich, 2007.

18 i.m. pp. 7-9.



HARALD SZEEMANN  
Reiseskulptur, 1974–2005  
magasság 250 cm,  
Ø=100 cm  
Archiv Harald Szeemann /  
Archive Harald Szeemann  
© fotó: Serge  
Hasenböhler  
© Kunsthalle Basel

ezek teljesítmények létrejöhetnek. A berni Kunsthallében – a kortárs művészeti centrumok között szokatlanul – olyan tematikus kiállítások sorozatát mutatta be, mint a *Prähistorische Felsbilder der Sahara* (1961), *Puppen – Marionetten – Schattenspiel* (1962), a *Bildneri der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens* (1963), az *Ex Voto* (1964) és a *Science Fiction* (1967), amelyek előzményei voltak későbbi „mérőföldkő”-kiállításainak: *documenta 5* (1972), *Monte Verita / Berg der Wahrheit* (1978), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (1983) és a *Geld und Wert – Das letzte Tabu* (2002).

Ugyanakkor a tematikus kiállításokkal párhuzamosan, a világ legfiatalabb múzeumigazgatójaként (28 éves volt) egy olyan repertoárt alakított ki, amelyben egyrészt reflektált a nemzetközi kortárs művészet fő tendenciáira, másrészt kikutatta és visszaemelte az emlékezetbe az olyan – a művészeti kánon margójára szorult – alkotók életművét is, mint FRANCIS PICABIA, AUGUSTE HERBIN, GIORGO MORANDI, OTTO MEYER-AMDEN és MARK TOBEY. Közben a nyolcvanas évek második felében és a kilencvenes években, amikor már a zürichi Kunsthaus független kurátoraként tevékenykedett, számos monografikus kiállítást is rendezett, amelyeken generációjának művészeit mutatta be: MARIO MERZ (1985), CY TWOMBLY (1987), RICHARD SERRA (1990), WALTER DE MARIA (1992) és JOSEPH BEUYS (1993). Majd 1985-ben elsőként mutatta be az új kortárs szobrászati tendenciákat is (*Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer Präzisen Reise*), olyan rendezésben, amely teljesen megváltoztatta a kortárs szobrászat értelmezési tartományait.

Szeemann a nyolcvanas években már világító fény volt a kurátorok között, aki állandóan úton volt, de miközben szinte az egész világot bejárta, talált időt arra is, hogy néhány kultúrtörténeti kiállítást rendezzen Európában is: *Vizionäre Schweiz* (1991), *Austria im Rosennetz* (1996). És ott voltak még a biennálék: a velencei (1980, 1999, 2001), a lyoni (1997), a sevillai (2004), valamint a kelet felé nyitó nagy kiállítások, az *Europa Exist – Art Union Europe II*. (Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki), és a *Blut & Honig – Zukunft ist am Balkan* (Sammlung Essl, 2003). És az utolsó, nagy tematikus kiállítások: *The beauty of failure / The failure of beauty* (Barcelona, 2004) valamint a *La Belgique visionnaire* (Brüsszel, 2005), amelynek megnyitójára már nem mehetett el, és a *The Great Wall* Londonban, amelyet más fejezett be helyette.

A berni Kunsthallében Szeemann nyolc év alatt évente 12-15 kiállítást rendezett. Az utolsó évek fontosabb kiállításairól az „Attitűd” kiállításához írott előszóban számolt be. „A Kunsthalle feladata mindig is az volt, hogy a szélesebb közönséget a képzőművészet legújabb irányzatairól tájékoztassa. Ezt a feladatát az utolsó négy évben programszerűen keresztülvitte. Ennek a tematikus áttekintésnek az állomásai a következők voltak: *Fény és mozgás. Kinetikus művészet* (1965), *Fehér a fehéren. Monokrómia* (1966), *Szürrealizmus. Fantasztikus művészet* (1966), *Science Fiction* (1967), *Polikróm Plasztika* (1967), *A színformái* (1967), *Environmentek* (1968).” Szeemann hozzátette: „ezek voltak a legköltségesebbek, de a leginkább látogatott kiállítások, ugyanakkor helyben születtek, ahelyett, hogy külföldi múzeumoktól vettünk volna át kiállításokat”.<sup>19</sup>

### A kiállítás megszemélyesítése

#### A kurátor mint szerző. A meghívásos kiállítás

1969 tavasza döntő változásokat hozott Szeemann karrierjében. Ekkor rendezte meg a „Ha az attitűdök formát öltenek: Él a fejében” (*When Attitudes Become Form*) című kiállítást, amely olyan botrányt keltett, hogy végül önként feladta állását és létrehozta a „szellemi vendégmunka ügynökségét”. Másrészt ezzel a kiállítással alapozta meg saját hírnevét is, mint

<sup>19</sup> Harald Szeemann: *Live in your Head: When Attitudes become Form*. Zur Ausstellung. Ausstellungskatalog, Bern, Kunsthalle Bern 1969. p. 2.



MICHAEL HEIZER  
*Berni depresszió*  
 című szobrászati műve készítése közben,  
 a *When attitudes become form*  
 című kiállításra,  
 a Kunsthalle Bern  
 előtt, 1969. A nézők  
 között Harald  
 Szeemann (balról  
 a második) és a  
 művész.  
 © fotó: Balthasar  
 Burkhard  
 © Kunsthalle Basel

autonóm kurátorét, amely azután megváltoztatta a kurátori tevékenységről alkotott addigi elképzeléseket. Az „Attitűd” kiállítás fogadtatása nem a szokásos művészettörténeti botrány volt, hiszen a közönség ezúttal nem a kiállított műveket vagy az egyes művészeket utasította el (azt is), hanem maga a kurátor került az általános viták középpontjába, és a kiállításról is kizárólag a kurátor személyén keresztül vitakoztak.

Egy szövegben, amelyet maga Szeemann még a kiállítás ideje alatt a Berner Tagblattban jelentetett meg (mintha az utódjának egy, már elmúlt esemény helyi fogadtatásáról számolna be), a következőket írja: „Érdekes módon a művészeket a helyi sajtó alig említette, és összes haragját az ellen fordította, aki a művészeket bemutatta. Az egész vita az ő púpját nyomta. Egy bizarr kor, amelyben az interpretátor úgy tünteti fel magát, mint egy alkotó. A személyi kultusznak ez formája nem létezik többé.”<sup>20</sup> WALTER GRASSKAMP pedig, utólag felmérve a kiállítás jelentőségét, a következőket írta: „Az *Attitűd* kiállítás mindenekelőtt azt igazolta, hogy nemcsak a művészek, hanem a művészetközvetítők is sztárjaivá válhatnak a művészeti világnak.”<sup>21</sup>

Az „Attitűd” kiállítás nemcsak ebben a tekintetben, hanem szinte minden elemében szokatlanul új volt: a kiállítótérek egyfajta laboratóriumká, kísérleti tereppé váltak, és egy új kiállítási forma született meg: a „rendezett káosz”, amelynek dramaturgiáját Szeemann később is szívesen alkalmazta. Már a kiállítás mérete is szokatlan volt, amennyiben intézményi keretek között még sohasem szerepelt egyszerre hatvankilenc különböző nemzetiségű művész egyetlen kiállításon. A Philip Morris cég pénze a legaktuálisabb amerikai irányzatok „behajózását” is lehetővé tette a kiállításra, ahol a művészek maguk installálhatták munkáikat, anélkül, hogy a kurátor konkrét instrukciókat adott volna.<sup>22</sup>

20 Berner Tagblatt, März/April 1969.

21 Walter Grasskamp: *For Example Documenta, or, how is Art History produced.* In.: Thinking about exhibitions. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne. 1996. p. 76.

22 Szeemann a kiállítással kapcsolatban a következőket mondta el egy interjúban: „A Philip Morris és a PR Rudder&Finn vállalatok Bernbe jöttek és megkérdezték, hogy nem akarok-e egy saját kiállítást rendezni. Pénzt és teljes szabadságot adtak nekem. Igent mondtam, mert még nem volt ilyen lehetőségem. Általában nem tudtam fizetni a hajózási költségeket az USA-ból Bernbe, de üzletet kötöttem a Holland Hajózási Társasággal. Így tudtam elhozni Jasper Johnst, Rauschenberget, Richard Stankiewiczet és Alfred Leslie-t 1962-ben. Aztán úgy döntöttem, hogy a Morris pénzből egy olyan kiállítást fogok csinálni, ami a magatartásra és a gesztusokra épül.”  
*Mind over Matter.* Hans-Ulrich Obrist interjúja Harald Szeemannal. ArtForum. 1996 november

Öt napon át folyt a Kunsthalle és környékének átalakítása olyan helyé, ahol 'in situ' dolgozhattak a művészek, és ahol olyan emlékezetes „produkciók” zajlottak le, mint a land art művész Michael Heizer „Berni depressziója”, amelynek alkalmával egy teherautóval odaszállított hatalmas kőgolyóval a művészeti központ bejáratának aszfaltját rongálta meg, vagy Daniel Buren száz csíkos plakátjának felragasztása, amelyeket a művész illegálisan helyezett el a város különböző pontjain, és akit ezért a kiállítás napján le is tartóztattak.

A kiállításon a land art képviselőin kívül (Richard Serra, Richard Long, Walter de Maria) jelen voltak még a minimal art, a koncept art, az arte povera, az antifforma művészei is. Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Mario Merz, Robert Morris, Claes Oldenburg, Rainer Ruthenberg, Sol LeWitt, Seth Siegelau, Lawrence Weiner és mások – akik különböző gesztusokkal ugyan, de egyfelé tartva valószínűsítették meg a kurátor szándékát: a műalkotás jelentésének átalakítását és a közönség figyelmének áttételét a műtárgyokról a művész személyére, a művészi gondolkodásra.

E koncepció megvalósításának egyik eszköze volt a „meghívásos kiállítás”, vagyis hogy Szeemann nem kiválasztott műveket, hanem a meghívott művészeket helyezte a kiállítás középpontjába, és egy olyan rendezési elvet követett, ahol az egyes művészeknek (az ő kifejezésével élve) szabad „akciómezőt” biztosított, tudatosan nyitva hagyva a határokat. Ugyanakkor kurátori munkájában figyelmen kívül hagyott mindent, ami a különböző művészek számára addig hagyományosan elfogadott volt: például hogy az alkotásokat csak egyféle vonatkozási rendszer szerint rendezze el. Éppen ellenkezőleg: különböző „helyzetekbe” hozta azokat, és az installálás, a tárgyak padlóra, falra a vagy térben való egymás mellé helyezése mind azt a célt szolgálta, hogy a művek *processzuális* jellege előtérbe kerülhessen, vagyis a néző figyelmé áthelyeződjön az eredményről a műalkotás létrehozásának folyamatára. Ezért is lett ennek a kiállításnak az alcíme: *Művek – Konceptiók – Szituációk – Információk.* Ez a rendezési módszer egyfajta feszültséget hozott létre a tárgy és az között az állapot között, amelyet még nem ismerünk fel tárgyként (művészi gondolatok), és ezzel egyre inkább közelített egyfajta anyagtan műfogalom felé, amelyből a kiállításon létrejött formák generálódtak.

Ez a processzuális műkarakter a művész személyét a produkció állandó momentumként tételézi, míg a mű maga állandóan formálódik.

E kiállítási koncepció a *művészi Ént* mint kiindulópontot állította a műalkotások létrehozásának középpontjába, amelyben a művész személye garantálta a mű minőségét is. „Hiszek a művészi folyamat erejében és a művészek tevékenységében” – nyilatkozta Szeemann, ezért nem is szabott feltételeket a művészek számára.

## A kurátori szerep újragondolása

A meghívásos kiállítás, amelynek alapeszméje tehát az volt, hogy a művészi intenció megvalósulását direkt módon lehetővé és láthatóvá tegye, egyben keretet nyújtott ahhoz is, hogy a műalkotás létrehozásának folyamatában a kurátor maga is szerzői, alkotói szerepet vállaljon. A művészi munka folyamata Szeemann szerint kézírás és stílus egyszerre, és ilyen a kurátori munkái is: a kurátor aktivitása ugyanúgy kiolvasható belőle, mint a művészé. A műalkotások saját jogú és felcserélhetetlen szerkezete rányomja a bélyegét a kiállításra, de a kurátor beleérző képessége is ugyanolyan döntő, hiszen: „inszenieren ist lieben”. A rendezés ugyanakkor a kurátori *beleérzés* egyfajta nem verbális eszköze, és ez messze nagyobb feladat, mint a műtárgyak pusztán prezentálása. De amikor Szeemann a saját szerzőségét, alkotói tevékenységét hangsúlyozza, hozzáteszi: „bár részben ugyanazt a kockázatot (Risiko) vállalom, mint a művészek, azért az ő műveik nélkül az én mesterségemet nem tudnám kitanulni.”<sup>23</sup> „Az egész az igazi közös munkára megy ki, és nem a képek felakasztására. Amikor én egy művésszel dolgozom, az nemcsak közös munka, hanem együttthaladás is.”<sup>24</sup>

## A szellemi vendégmunka ügynöksége.

### A víziótól a szögig

A *When Attitudes Become Form* és a *Friends and their Friends* kiállítások után tehát Szeemannak rossz híre lett a Bernben; az általa rendezett kiállításokat a helyiek nem ismerték el művészetnek. Az igazgatói poszton maradhatott, de nem lehetett kurátor többé. „Jött a háború és úgy döntöttem, lemondok a posztról, hogy szabadúszó kurátor lehessenek. Az »Agentur für Geistige Gastarbeit« egy egyszemélyes intézmény volt, ahol mindent magam csináltam. »Replace Property with Free Activity«, »From Vision to Nail«. Ezek voltak a szlogenjeim, tiszta '68” – mesélte Obristnak.<sup>25</sup> A „szellemi vendégmunka ügynökség” létrehozása azonban nemcsak a múzeumi keretek, a függőség alóli felszabadulás, hanem egyben politikai állásfoglalás is volt. Egy 2004-ben készült hosszú, több évtizedes tevékenységére visszatekintő interjúban a következőket mondja erről: „A »szellemi vendégmunka ügynökségét« annak idején politikai okok miatt hoztam létre, mert Svájcban megalakult egy olyan párt, amely az idegenek, a déli államokból jött munkások ellen (Itália, Spanyolország, Portugália) folytatott propagandát, aztán jött a Balkán, Törökország, és most Sri Lanka, India és Vietnam.

23 „A művész mint igazi vállalkozó” – Der Künstler als der wahre Unternehmer. uo. pp. 18-32

24 *Inszenieren ist Lieben*. In.: Harald Szeemann: *Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen*, Regensburg, Lindinger und Schmid. 1994. pp. 37-39.

25 Obrist-Szeemann



documenta 5, 1972

<http://documentaforum.de/category/archiv/harald-szeemann/>

Én az ügynökséget provokációnak is szántam. Nekem nincs svájci nevem, magyar nevem van és ezzel játszottam. Akkoriban már nem volt közöm a Kunsthalléhoz, hanem a *Happening és Fluxus* kiállításon dolgoztam Kölnben, a *Das Ding als Objekten* (A dolog, mint tárgy) Nürnbergben és a *documenta 5*-ön Kasselben. Így voltam én is vendégmunkás. De nem éppen kétkezi, hanem szellemi vendégmunkás.”<sup>26</sup>

A kölni kiállításon (1970) Szeemann azokat a művészeket gyűjtötte össze, akik Németország különböző városaiban (Wuppertal, Wiesbaden, Köln) már egy ideje a happening és fluxus jegyében dolgoztak: NAM JUN PAIK, JOSEPH BEUYS, WOLF VOSTELL, GEORGE MACIUNAS, HEINER FRIEDRICH. „Három részre tagoltam a kiállítást, az egyik falra a Hans Sohm által összegyűjtött dokumentációkat állítottuk ki a happeningekről, és voltak kis terek, ahol a művészek állíthatták ki a saját műveiket, a harmadik maga a múzeumi tér volt, ahol Vostell, ROBERT WATTS, DICK HIGGINS adták elő performanszaikat. És volt egy fluxus koncert is VAUTIER és BRECHT közreműködésével. A kiállítás megnyitása előtt éreztem, hogy valami még hiányzik, és Vostell kérésére meghívtam még GÜNTER BRUST, OTTO MÜHLT és HERMANN NITSCHET is.”<sup>27</sup>

1970-ben tehát Szeemann egyszemélyes ügynöksége sikeresen beindult, a fenti kiállításokon kívül Ausztráliában is rendezett egy kiállítást (*I want to leave a nice well-done child here*)<sup>28</sup> és belevágott egy filmprojektbe is néhány barátja társaságában, akik közül Balthasar Burkhard még sokáig segítőtje maradt.

Ha a berni művészeti nyilvánosság visszautasította is Szeemann ízlését és kurátori tevékenységét, a művészek bizonyos köreiből egyre népszerűbbé vált, különösen az egykori NSZK-ban, és ennek is köszönhetően ő lett ennek az akkor legfontosabb világművészeti kiállításnak, a kasseli *documenta* 5-nak a kurátora. Igaz, nem kurátornak nevezte magát, hanem „általános titkárnak”.<sup>29</sup>

## A documenta 5.

### A teória mint a kiállítás tárgya

„A valóság kivallatása – a képi világ ma” – ez volt a címe a 1972 júniusában megnyílt 5. kasseli *documenta* 5-nak.

Szeemann általános titkár mellett még a szűkebb munkacsoport tagja volt a kiállítás alapítóatyja, a legendás ARNOLD BODE és JEAN-CHRISTOPHE AMMAN is, valamint számos szabadúszó munkatárs is, akik a kiállítás különböző tematikai egységeinek felelősei voltak (pl. INGOLF BAUER: *Képi világ és jámborság*,

26 Felicia Herrschaft: *Interview mit Harald Szeemann*. 2004 február 29. <http://www.fehe.org/index>

27 V.ö. *Mind over Matter*. Obrist interjúja Szeemannal.

28 Harald Szeemann: *I want to leave a nice well-done child here*, 1971. április 29 – május 13. Bonython Gallery, Sydney;

1971. június 4 – július 4. National Gallery of Victoria, Melbourne

29 „Mindenekelőtt Kelet felé akartam nyitni, de ez nem sikerült, mert akkoriban a diplomácia még nem működött, az NSZK-nak nem volt kapcsolata Kínával, és az Oroszország felé sem működött, de ezért én magam általános titkárnak neveztem.” V.ö. Felicia Herrschaft: *Gespräch mit Harald Szeemann*

JOHANNES CLADDERS: *A művészi valóság, mint a művészet forrása*, EBERHAD ROBERT: *Triviális realizmus, triviális emblematika*, THEODOR SPOERRI: *Az elmebeteg képei*, PIERRE VERRINS: *Science Fiction*, CHARLES WILP: *Reklám*, KASPER KÖNIG: *Mausmuseum*).

Szeemann meghívása összefüggött az „Attitűd” kiállítás sikerével, ami a botrány ellenére meggyőzte a művészeti közvéleményt arról, hogy van érzelme a kortárs művészeti tendenciák „kiszimatolására”, ugyanakkor – mint svájci – a semlegeséget is biztosította az akkor már kissé „hajba kapott” német rendezői gárdában. Az általános titkárnak a documenták sorában addig nem volt különösebb jelentősége, de amikor őt kinevezték, ez kulcspozícióvá vált, és ekkor jött létre az a máig tartó kurátor-modell, amely az egyszemélyes felelősségvállalást jelenti egy kiállítási művészeti vezetéséért.

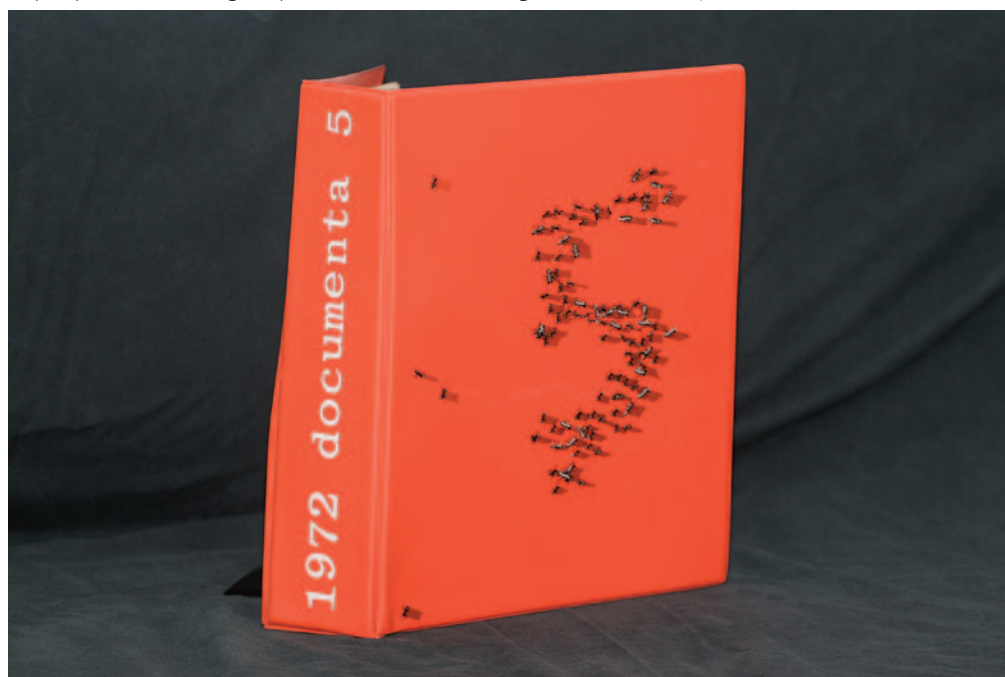
A documenták 1964-ig egy nagyon is hagyományos, ugyanakkor félreérthető fogalommal, „az idő múzeumával” operáltak, amellyel szemben Szeemann egy radikális ellenkonceptiót dolgozott ki, ami valójában támadás volt a művészet muzealizálása ellen, és az ellen a kiállítási gyakorlat ellen, hogy egy művészeti kiállítás csupán a tárgyak gyűjteménye legyen. Szeemann célja az volt – mint az „Attitűd” kiállításnál is –, hogy a kiállításnak egy bejárható eseménystruktúrája legyen, így a Bode által kitalált „száz napos múzeum” száz napos eseménnyé változott, másképpen fogalmazva: a statikus műtárgyak kommunikációját az egymáshoz kapcsolódó események sorozata váltotta fel.

Ennek modellje a már említett, a kölni Kunstvereinben megrendezett Happening és Fluxus kiállítás volt, amely egy önmaga által meghatározott, a kurátor dominanciájától független, alternatív művésztszűrésűt akart az események szereplőjévé tenni. Szeemann tervei még a megvalósítás előtt heves viták keretében kerültek, így végül a documenta mégis „csak” kiállítás lett, de nagyon különös kiállítás. A tematikus jelleg megmaradt, és először jött létre egy olyan kiállítás-típus, ahol a tárgyak nem szubjektív minőségi kritériumok alapján kerültek kiállításra, hanem kifejezőerejüket tematikusan kellett megalapozni, és ezzel egyben a művészeti piactól is függetlenedtek.<sup>30</sup>

Mit is láthatott a közönség ezen a documentán? Jean Christoph Amman az amerikai fotórealistákat állította ki: CHUCK CLOSE, DUANE HANSON, RALPH GOINGS műveit, amelyeknek európai megfelelői FRANZ GERTSCH és OLIVER HUCLEAUX képei voltak. A fotográfia mint a valóság eszköze a kasseli Neue Galerie-ben volt látható, és a valóság vallatása során a nézőket szembesítették például a giccsel

<sup>30</sup> Harald Kimpel: *documenta. Die Überschau Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*. Dumont, Köln 2002.

documenta 5, 1972, katalógus  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Katalog\\_documenta\\_5\\_1972.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Katalog_documenta_5_1972.JPG)



és a triviális realizmussal (emlékmák, vallásos képek), valamint a konzum-realizmussal (pl. a svájci bankjegyek alternatívái, a Der Spiegel címlapjainak bemutatása mint a politika propaganda eszközei).

Mindezek provokálták a közönség egy részét, de a legnagyobb ellenállást és értetlenséget a berni pszichiátriai betegek képeinek bemutatása váltotta ki, valamint az olyan, ma legendássá vált események, mint Beuys száznapos „demokrácia-irodája” vagy JAMES LEE BYARS akciója, a *Calling German Names*, aki a Friedericanum portikusza előtt sétálgatva a nézőket elképzelt vezetéknevükön szólított, így próbálva velük „személyes” kapcsolatot teremteni.

Szeemann azokat a munkákat, amelyeket sehová sem tudott besorolni, az individuális mitológiai körébe sorolta (pl. ETIENNE MARTIN, PAUL THEK, NANCY GRAVES). Ők voltak a látomásos „*Einzelgänger*”, de ide sorolta azokat az eseteket is, ahol a mítosz mint kollektív emlékezet és a művész egyéni tapasztalatai ellentmondásba kerültek egymással (Ben Vautier, VITO ACCONCI és mások munkái).

A documenta koncepciója tehát a művészet fogalmának kiterjesztése volt, a művészet és az élet azonosságának jegyében, és egyúttal a művészeti kiállítások tartalmának kiszélesítése is a kulturális és a hétköznapi élet elemzésének irányába. Ezért a teória nemcsak segédeszköze volt a kiállításnak, hanem a tárgya is. Ezzel kapcsolatban Szeemann megjegyzi: „ez egy nagyon komplex helyzet volt, mert a kiállítás nagyon is közel volt 1968-hoz, és még ott volt a sokféle elmélet a művészetről, úgyhogy az embernek többet kellett olvasnia, mint néznie. Ez az egész botrány volt, mert én azt mondtam három hónappal a megnyitó előtt, hogy a művészet visszatér saját magához. Ez a lázadás sikolya volt, és az embernek ezt elméletileg is meg kellett alapozni. Vagy tudja az ördög! De ezt az egész elméleti összefüggést végül is kitöröltem. Ha valaki az előszót elolvassa, amelyet Hans Heinz Holtz írt, az ott fejeződik be, ahol a *documenta 5* elkezdődött, mert az csak olyan messze tudott elmenni a marxista művészet-elméletben, hogy az auratikus és a hétköznapi viszonyát vizsgálva megállapította, hogy az auratikus egyre inkább háttérbe szorul.”<sup>31</sup>

#### **A kurátor hatalma.**

#### **A kurátor mint látók**

Amikor a mű egy kiállítási koncepcióba integrálódik, akkor megsemmisül – írja DANIEL BUREN a Szeemann által rendezett *documenta 5* katalógusában. „A kiállítások egyre inkább afelé halnak, hogy többé ne a műalkotásokat mutassák

<sup>31</sup> Szeemann Panamarenko meghívását hozta fel példának, akinek a munkája „nem hagyta magát beépíteni” egyik elméleti konstrukcióba sem.

be, hanem a kiállítást magát, mint műalkotást állítsa ki, tegye közszemlére. A *documenta 5* esetében van egy team, mely kiállít (műveket) és saját magát is kiállítja (a kritika előtt). A kiállított műveket gondosan úgy választják ki, hogy annak színfoltjai a mindenkor előadásba beleilljenek, és ezek a színek engedelmesskednek egy meghatározott elvi rendszernek is, így azután világos, hogy a kiállítás maga válik mind tárggyá, mind témává, és műalkotásként kínálja magát. És bár a kiállítás az a hely, ahol a művészetet mint művészetet tételezik és értékelik, ugyanakkor a műalkotást ezzel meg is semmisítik.<sup>32</sup>

„A különböző oldalakról jövő szemrehányásokat, miszerint az ilyen kiállításokkal és a *documenta 5*-tel a saját mítoszomat akartam megalapozni, vagy objektívabb képet akartam adni a művészeti közvetítőszeréről, nos én ezeket úgy értelmeztem, hogy a kiállítás-csinálásnak ezt a módját pozitívumként ismerik el. Én nem egyszerűen csak egy adott keretet akartam kitölteni, hanem egyre többet és többet akartam a saját elképzeléseiből is belevetíteni.”

És itt kell visszatérni Grasskamp megjegyzéséhez a *documenta 5*-tel kapcsolatban: „Szeemann felfedezte a saját tevékenységének mint mediátornak jelentőségét, és hangsúlyozta azt. Félig művész, félig történész, félig vizionárius.” Ebben az idézetben az eltolódás egyértelmű, a kurátor Szeemann Grasskampnál többé már nemcsak művészettörténész, hanem vizionárius, azaz látnok is.

A közvetítői munka látnoki oldala azon alapszik, hogy a közvetítő a művészi munkában jelentősen kiveszi a részét. Sowa ezt így fogalmazza meg: „Soha előtte nem volt ilyen fontos a komplexitás a muzeális kontextusban. A Buren által megfogalmazott megsemmisülést nem »fizikai« értelemben kell érteni, ez az érdek-konfliktus az egyedi mű kommunikációs céljainak és a kiállítási keret mű magyarázatának ellentétében áll. A művész és a kurátor együttműködése a művész autonómiájának elvesztésével jár, másfelől a múzeum így nemcsak bemutatóhely, hanem alkotóműhely is, és a kiállítás eszköze lehet az önmegvalósításnak, szemben a művészetről szóló posztulátumokkal.”

A kritikus hangok, a botrány ellenére a *documenta 5* a következő generációk – a kiállításcsinálók és a közönség – számára is alapvető jelentőségűvé, sőt mítosszá vált. Szeemann viszont – átmenetileg – egzisztenciálisan is veszélybe került. A költségek túllépése miatt majdnem letartóztatták.

### A megszállottság múzeuma

Szeemann a *documenta* után légüres térbe és személyes válságba került. Egyfelől híres ember lett, másfelől „tülléptek” rajta, és ahogy ő fogalmazott, „már nem kérdezték tőle, hogy mikor lesz a következő kiállítása”. Átmenetileg a visszavonulás is foglalkoztatta. De azután úgy döntött „most már tényleg kell valamit csinálni, ezután az »örjítő nyilvánosság« után.” És létrehozta a „Museum of Obsessions”-t, vagyis „A megszállottság múzeumát” (1973).

Obristnak a következőket mondta erről 1994-ben: „Ezt a – csak a képzeletemben létező múzeumot – azért találtam ki, hogy irányt adjon a szellemi vendégmunka ügynökségének. A *documenta* hatalmas méretű kiállítás volt, kétszázhuszonöt-ezer látogatóval. Egy családiasabb kiállítást akartam csinálni, a *Nagyapát*, ahol a teret az ő dolgaival népesítettem be. A nagyapám mesterfodrász volt, egy művész. A tárgyakat úgy helyeztem el a térben, hogy kiderüljön, mit jelentett számomra az öreg.”

### Életrajzi lakáskiállítás.

#### „A Nagyapa egy úttörő, mint mi”

Mint az már az „*Attitűd*” kiállítás kapcsán is kiderült (ahol a meghívásos kiállítás alkalmával a művészi értékek megszemélyesítése volt a cél), a kurátor szerepköre átalakult, a kiállítás szerzőjévé vált. A szubjektív, szerzői álláspont hangsúlyozásának egy további manifesztációja volt a „*Nagyapa*”, amelyet Szeemann 1974-ben a három évvel korábban elhunyt nagyapja emlékének szentelt. Az alapvető különbség az „*Attitűd*” és a „*Nagyapa*” között abban állt, hogy a Szeemann által megszemélyesített kiállítás többé már nem a művészi státusz stilizálásáról szólt általában, hanem egyedül a kiállításcsinálóról (*Ausstellungsmacher*), aki ebben

az esetben a kiállítás összes fázisában a saját személyére (a kurátoréra és az alkotóéra) koncentrált.<sup>33</sup>

De más kurátori újítások is kötődnek ehhez a kiállításához. Az első fő jellegzetessége az volt, hogy nem intézményes keretek között zajlott, hanem Szeemann berni lakásában. Ez volt az első lakáskiállítás, amelyet egy kurátor rendezett. (A kiállítás egyben Toni Gerber Galériájának első kiállítása is volt, mivel a lakást Szeemann neki engedte át.)

A második fő újdonság: Szeemann nem művészekkel és nem műtárgyakkal dolgozott, hanem olyan tárgyakból hozott létre egy environmentet, amelyek a nagypapa hagyatékából származtak. A kiállítás célja az volt, hogy a kiállítási térben olyan atmoszféra jöjjön létre, amelyben a látogató a nagypapa jelenlétét érzi, vagy legalábbis a kiállításnak meg kellett őt „idéznie”.

Szeemann kiállításához írt szövegében a nagypapa életét kalandos élettörténetként stilizálja. Etienne (István) Szeemann magyar származású volt, hivatását tekintve fodrász, akinek vándorlásai a Balkánon keresztül Párizsig és Londenig vezettek, és aki végül is Bernben telepedett le. Etienne Szeemann élete végén számos újításra tekinthetett vissza a „hajművészet” területén, például feltalált egy dauer-autómátát, az „Ondulateur Perfect”-et is. Ez a kiállítás Szeemann számára ugyanakkor kísérlet volt arra, hogy a történet vizualizálásán keresztül kifejezhesse a nagypapájával való lelki összetartozását, természetük hasonlóságát. „Szerettem a nagypapámat, mert ő az egocentrizmust az életében pozitívrá fordította anélkül, hogy művész lett volna.”

A kiállítás életszakaszok és témák szerint tagolódott, úgymint: családfe, házasság, a gyökerek az Osztrák-Magyar Monarchiában, Bern és Svájc, hivatás (tanuló és vándorévek), saját üzlet, nyomtatványok, kitüntetések, összefügetek, a pénzhez való viszony, példaképek és a nagypapa hozzájárulása „a szépség győzelméhez.” Térben a kiállítás két fő szalon futott: a nagypapa életének bemutatása a két lakószobában volt látható, a dokumentációs rész pedig az előszobában és az átjárókban. A egyik lakószoba a nagyszülők eredeti bútoraival volt berendezve, amelyekhez Szeemann a nagypapa életében összegyűjtött képeket és karcokat tematikus viszonyba állította. Például a keleti tárgyú képeket az íróasztal köré, a vallásos képeket az ágy fölé, a lovas képeket egy falóra köré rendezte. A női ábrázolásokat egy varrógép fölé, a tájképeket és egy portrét a nagypapáról egy ovális tükör köré helyezte. A második lakószobát a hivatás doku-

<sup>33</sup> *Ausstellungsmacher* = kiállításcsinálók: Szeemann ezt a kifejezést használta legszívesebben tevékenységének megnevezésére.

<sup>32</sup> Daniel Buren: *Ausstellung einer Ausstellung*. Documenta 5. Katalog. Kassel, 1972.

mentációja töltötte meg, ennek Szeemann „A szépség tortúrája” címet adta. Itt voltak láthatóak a különböző hajmosó eszközök, a már említett dauer-automata, továbbá különböző kirakati bábuk, amelyek a díjazott frizurákat viselték (a frizura „La Frégatte” a Marie Antoinett időkbeli, színházi frizurák, férfi frizurák) és több vitrin, amelyekben a fodrász-szakma speciális eszközei és hajápoló szereik voltak elhelyezve, mint a „Hira” hajfestő fésű, a „Crème Darling” és a „Lotion Portugal”. A szoba falai a nagypapa által készített frizura-fotókkal és régi fodrászújságok képeivel voltak kitépve.

Ugyanakkor ezen a kiállításon számos párhuzamossággal is találkozhattak a nézők: például, hogy a nagypapa feladta biztos állását, hogy a kamrájába zárkózza az ondolást gyakorolhassa, hogy az ő „művészetének” szentelhesse magát.

Vagy, hogy a nagypapa is szenvedélyes gyűjtő volt, de nem célszerűség vezette, ahogy Szeemannt sem, hiszen az ő csodakamrája (Wunderkammer) is – ahogy az archívumát hívta – hasonlóan épült fel. „Újra és újra boldog vagyok, ha a nagy fellépések után az én káoszomba visszatérhetek, ez az én táptalajom. Ferdinánd főherceg csodakamrája. Ott is minden felhalmozódott, és természetesen az idők folyamán keletkeztek olyan dolgok, mint az abszurd szépsége. Talán ez történik majd az én szellemi vendégmunka-ügynökséggel is egyszer.”

A „Nagypapa” kiállítás, amely hasznos visszavonulásnak bizonyult a magánszférába, egyben a kurátori munka kézműves oldalának gyakorlása szempontjából is fontos volt. „Megtanultam, hogy az ember az olyan dolgokat, mint sütővas, borotválókés, hajcsavaró, ne stilizálja túl, ne esztétikus tárgyként kezelje, hanem ezeknek az igazi, ráutaló helyzetét kellett megtalálni.” A tárgyak ráutaló helyzetbe állítása révén a Nagypapa szellemét rekonstruálta: „az emlékhelyek meglátogatásakor és a kiállítások rendezésekor is mindig az a probléma bűvölt el, hogy hogyan tud az ember a tárgyakba újra életet lehelni és olyan atmoszférát létrehozni, amelyben a néző a kiállítás anyagi eszközeivel egy nem materiális tartalmat érez, a távollétet, halált vagy az időt.

A kiállításnak ez a „nem materiális” karaktere közelített a szellemidézéshez, a ceremonális feltámasztás egy fajtájához is, amikor Szeemann így írt a megnyitó estéjén jelenlévők magatartásáról: „Vártak a nagypapára, az ő lakásában. Ez volt az esemény, a kiállítás eseménye.” Szeemannnak ez a gesztusa ugyanakkor viszsanyúlt a *documenta 5* alkalmával megalkotott individuális mitológia fogalmához is. Itt is egy olyan szellemi térről van szó, amelyben egy individuum az ő jelét, szignálját, szimbólumát stb. úgy alkotja meg, hogy az a világ, amelyet ezekből létrehoz, képmássá (Abbild) válik.

## Az Agglegénygépezetek (1975).

### Az utazó kiállítás

A Szeemann képzeletében létrejött múzeumnak köszönhetően nyíltak meg azok a fantasztikus kiállítások – a *Bachelor Machines*, a *La Mamma and the Sun* (1975), valamint a *Monte Verità* (1978) –, amelyekben a kurátori tevékenység szellemi természete került előtérbe, ugyanakkor ezek szervezési kérdésekben is új mód-szerek kialakulásához vezettek.

A *Bachelor Machines*, avagy az Agglegénygépezetek (Jungessellenmaschinen), amelynek ötletét Duchamp „Nagy üvege” (Large Glass) adta, Szeemann egyik első, kultúr-antropológiai keretbe foglalt kutatása volt egy korszak művészetéről. „A *Nagy üveg* egy gép vagy egy gépszerű ember, és az örök energia áramlása, amely megvédi a haláltól. Duchamp azt mondta, hogy a férfiak a női negyedik dimenzió hatalmának háromdimenziós kivetülései. Ezért olyan művészeket kerestem, akik megteremtik saját szimbolikájukat, ami túléli őket, és amit én elsődleges elhivatottságnak nevezek. Akiknek az élete az elhivatottságuk köré épül, mint például Heinrich Anton Mülleré. És fel akartam fedezni a határokat a magas művészet és az outsider art (a kívülálló művészete) között. Ezzel a projekttel az »megszállottság« szónak újra pozitív jelentése lett.”<sup>34</sup>

## Az igazság hegye.

### Monte Verità (1978)

A megszállottaknak és a kívülállóknak szentelte *Az igazság hegye* (*Berg der Wahrheit*) című kiállítást is. „A Monte Verità Olaszországban egy olyan zárandokhely volt, ahová sok északi utazott, hogy meglássa álmait a napban. Ez a mágikus hely, a következő emberekre, irányzatra volt hatással: az anarchistákra (Bakunyin, Malatesta, Guillaume), a teozófusokra, akik a kertben akarták megvalósítani a földi paradicsomot, és az életreform hirdetőire. A művészeti mozgalmak közül a Der Blaue Reiter a Bauhaus képviselőire hatott, ott volt El Lissitzkij, Hans Arp, Ben Nicolson és ott voltak a táncművészet megújítói (Mary Wigman, Lábán Rudolf). Ha ezt a történetet az ember kiássa, akkor vissza kell mennie a nagy Anyaöble. A Monte Verità számomra az anyaméh utáni vágy, és nem véletlen, hogy az első könyv az anyaméhről, Erich Neumann könyve éppen itt jelent meg. Itt 253 napon át garantált a napsütés, és az emberek azt remélték, hogy itt az utópiák és víziók valóra válnak. A Napnál én feltételeztem, hogy hierarchikus társadalomban élünk, amelyet a Nap mindenképpen túléli, mint az inkákat, vagy mint Assisi Szent Ferencet, aki a Napot énekelte meg. És ezért egy kétpólusú kiállítást rendeztem: az inka kincset nem kapták meg, de amúgy a Monte Verità mindent lefedett. Azután persze bejött ismét a zsenialitás tisztelete, az összművészeti alkotás, mert a Monte Verità abszolút wagneriánus. Létezik egy Parsifalmező, egy Walkür-szikla, és ugyanakkor sok indiai, amiben szintén benne van a Parsifal. A Casa Anatta, Casa Selma, a fapavilon a Chiaro Mondo dei Beati és a költőknek a Casa San Francesco, tisztelet az északi Dichtungnak. Ezen a zseni-alapon újra lehetségessé vált bele vinni a kiállításba a német romantikát is, Rungétól Beuys-ig, és a francia forradalmi építészetet Schwitters építményeiig. De az alapja a kiállításnak az volt, hogy arról szóljon, ami soha sem létezett, amelyben az összművészeti alkotás sohasem jött létre: ez egy új társadalom felépítése lett volna. De ez még most sem jött létre.”<sup>35</sup> Obristnak erről a kiállításról így beszélt: „Könnyebb volt elmesélni Közép-Európa történetét az utópiákon keresztül. Inkább a bukások szemszögéből, nem a hataloméből. Hultén<sup>36</sup> kiállítását nézve rájöttem, hogy ő mindig Kelet-Nyugat ellentéteket választ: Párizs-New York, Párizs-Berlin, Párizs-Moszkva. Én az Észak-Dél tengelyt választottam. Nem a hatalomról, hanem a változásról, a szerelemről és a felfordulásról szólt.

35 Obrist-Szeemann

36 Pontus Hultén a hatvanas években a stockholmi Moderna Muséet igazgatója volt, majd a párizsi Centre Pompidou első igazgatója (1974-1981).

34 Harald Szeemann: *Grossvater, ein Pionier wie wir*. In.: Text zur Einladung der Ausstellung. 1974. február 16 – április 20. Vö.: Museum der Obsessionen: von /über/zu/mit. Berlin, Merve Verlag 1981.

Új kiállítási forma volt – nemcsak dokumentálni akarta a világot, hanem alakítani is.”<sup>37</sup>

### Monografikus kiállítások

A nyolcvanas években Harald Szeemann saját bevallása szerint újra „boldog” volt, hiszen a zürichi Kunsthaus független kurátoraként ismét kiállíthatta azokat a művészeket, akiket még nagyon fiatalon mutatott be a berni Kunsthalleban. És felfedezte a nőművészeket is, akiknek bemutatására számára új, izgalmas teret talált: RACHEL WHITEREAD (Hamburg), CHOUREN FEYZDJU (Bordeaux). „Nem véletlen, hogy ekkoriban nőket állítottam ki, meggyeztünk Beuys-szal, hogy a nőket fogjuk előtérbe tolni a következő kiállításokon. Svájcban a kurátorok többsége fiatal nő, PIPILOTTI RIST és MUDA MATHIS például, akik csodás művészek is.”<sup>38</sup>

A korszak sok fontos művésze közül volt néhány alkotó, akik személy szerint is különösen nagy hatást gyakoroltak rá. Ezek közé számíthatjuk MARIO MERZET, WALTER DE MARIAT, és legfőképpen Joseph Beuys-ot, akinek, akárcsak Duchamp-nak, külön kis „szigete” volt saját archívumában. Beuys valamilyen módon minden általa rendezett kiállításon jelen volt, vagy valóságosan és műveivel, vagy instruktorként, egyfajta szellemi háttérként segítette munkájában.

### Joseph Beuys és Szeemann

1986-ban Szeemann éppen Beuys monografikus kiállítására készült, amikor a művész meghalt. A kurátor nehéz helyzetbe került, hiszen a halál ténye sok mindent megváltoztatott. „Amikor meghalt, mindenki rohant az aláírt postai levelezőlapjával a piacra, és ott elsózta. Ennek nem volt semmi értelme.” Ezenkívül nehézségei támadtak Beuys özvegyével is, aki megakadályozta a hagyatékhoz való hozzáférést, illetve a publikálást. Az 1993-as kiállítással<sup>39</sup> kapcsolatban a következőket nyilatkozta 2004-ben:

„Én mindent megtettem, amit tudtam, éreztem, hogy ez a kiállítás valószínűleg évekig az utolsó lesz, amely ilyen átfogóan mutatja be munkáit, mert a művek és az installációk nagy része többé nem kölcsönözhető, hiszen a filc törékeny, a fenyőfa forgácsolódik...”

Én nem a száz könyvvel akartam foglalkozni, amely az ő Krisztus képéről, az antropozófiáról, a vadállatokról, a társadalmi vetületekről vagy a pénz körforgásáról szóltak, én tulajdonképpen a szobrászt szerettem volna megörökíteni. Az egészre való tekintet nélkül akartam őt bemutatni, és nem kiállítani.”<sup>40</sup>

37 Herrschaft-Szeemann

38 Obrist-Szeemann

39 Joseph Beuys. Kunsthaus Zürich, 1993. november 26 – 1994. február 20.

40 *Gespräch mit Harald Szeemann*, 2004. február. [www.fehe.org/index.php?id=237](http://www.fehe.org/index.php?id=237)



ARNOLD SCHOENBERG

Kezek, 1910, olaj, karton, 39 × 63 cm, (Az *Austria im Rosennetz* kiállítás anyagából)  
<http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/painting/abstractjpgs/ritto79b.jpg>

### A „curator's choice”, mint a kurátor szerzőségének kiterjesztése

Hogy a művész Gustav Courbet óta a művészi gyakorlatot egyre nagyobb mértékben a kiállítás médiumába integrálta, elismert tény a 19. századi művészről szóló diskurzusokban; erről Oskar Bätschmann is írt kitűnő könyvében.<sup>41</sup> Ha azonban a kurátor művészi stratégiát alkalmaz a kiállítások rendezésekor, az problematikusá válhat. Szeemann gyakorlatát sokan bírálták, például Hans-Ulrich Obrist is. „Először is azt, hogy a művész csinálja a kiállítást, nagyon fontosnak tartom. A művészettörténet sok kiállítását művészek szervezték. Miért kellett volna arra várniuk, amíg történik valami, és miért ne vették volna saját kezükbe az irányítást? Másodszor azt, hogy a kurátor művészként lépjen fel, nem fogadom el. Egyáltalán, én nem úgy tekintek magamra, mint művészre, hanem sokkal inkább mint katalizátorra, aki a lehető legjobb munkafeltételeket próbálja megteremteni a művészek számára.”<sup>42</sup> Ugyanakkor a kurátor klasszikus feladatának számít, hogy egy adott múzeum meglévő műtárgyállományát innovatív módon tálalja (a kortárs anyagot is) és új összefüggésekbe ágyazza, hiszen ez az, ami az időleges kiállítások újdonságát adja az állandó kiállításokkal szemben. Szeemann ezt a feladatkört „terjesztette ki”, amikor a „curator's choice” formát a maga módján értelmezte, és ezekben az esetekben különösen szembeűnő volt Szeemann kurátori autonómiája a műalkotások értelmezése tekintetében. Jó példa erre „A történelmietlen hurkok” (*Historische Klanken*) című kiállítása (1988), melyben az ábrázolási forma elsőbbséget kapott az ábrázolt tartalommal szemben, és ugyanakkor kiiktatta a kronológiai „rendet” is.

E kurátori módszer előzményeként ugyanabban az évben a rotterdami Museum Boymans van Beuningen egy addig ismeretlen kiállításípust hozott lére. A múzeum vendégkurátorokat hívott meg, hogy állandó gyűjteményének anyagát felhasználva és újraértelmezve közönségcsalogató kiállításokat hozzanak létre. Az első ilyen Szeemann rendezte, de a múzeumok nemcsak kurátorokat, hanem filmrendezőket, filozófusokat is meghívtak (PETER GREENAWAY: *The Psysical Self*, 1991, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, vagy JEAN-FRANCOIS LYOTARD: *Les Immatériaux*, 1985, a Centre George Pompidou-ban, JOSEPH KOSUTH: *The Play of the Unmentionable*, 1992, aki a Whitney Múzeum anyagából válogatott).

RALPH RUGOFF a *Frieze* című lapban a következőket írta erről a kurátori gyakorlatról: „Mindenkori elkezdett kiállításokat csinálni és kurátorrá válni. Az elmúlt években a nagy kiállításokat rockzenészek, filozófusok, filmrendezők, színházi rendezők, kultúraelmélettel és antropológiával foglalkozó írók rendezték.”<sup>43</sup> Ezt a jelenséget Heinrich és Pollock a kiállítási élet egyre erősödő expanziójával magyarázták.

41 Obrist-Szeemann

42 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler*. Du Mont 1997.

43 Ralph Rugoff: *Rules of the Contemporary art and Culture*. *Frieze*. Issue 44. 1999. p. 46.

A kiállítások nemzetközi jellege, mint kulturális és turisztikai esemény, egyre fontosabbá vált, és ezzel a kurátorok tevékenysége más kulturális területekre is kiterjedt. A „curator's choice” nagyon gyorsan elterjedt a múzeumi világban, hiszen biztosította a saját anyag magas színvonalú outputját, a közönség érdeklődésének ébrentartását egy-egy időszakos tárlat alkalmával (és nem mellesleg a szállítási és a biztosítási költségeket is megspórolta).

Szeemann ilyen vendégkurátorként rendezte meg a „Das letzte Tabu” és az „Austria im Rosennetz” kiállításokat, amelyek nagy közönségsikert arattak. Az utóbbi, egy „spirituális” kiállítás Ausztria akkori kulturális miniszterének megbízásából készült.<sup>44</sup> „A Museum für Angewandte Kunstban (Iparművészeti Múzeum) rendeztük a kiállítást. Az első teremben az osztrák dinasztit mutatnam be, a másik teremben voltak Messerschmidt és Arnulf Rainer portréi, valamint Weegee fotói. A harmadik teremben klasszikus osztrák festők és építészek voltak a bécsi secesszió idejéből. A negyedik és ötödik teremben Alois Zottl művei és a 19. század nagy állatfestője, Fritz von Herzmanovsky Orlando, aki a *Gaulschreck im Rosennetz* című könyvet írta. Láthatóak voltak még Richard Teschner marionettbábui és végül az a hintó, ami a Szarajevóban megölt Ferdinánd trónörökös holttestét szállította. A bejáratnál török relikviák voltak láthatóak, egy Hans Holbein, egy szófa a Berggasséból, amin Freud gyakorolta a pszichoanalízist. A felső szinten Auer lámpája volt kiállítva, amit Duchamp is használt. És három vetítéssorozat mutatta be Ausztria hatását Hollywoodra (Erich von Stroheim, Fritz Lang, Michael Curtiz, Peter Lorre, Lugosi Béla), valamint az osztrák kísérleti film nagyjait is, mint Peter Kubelka, Kurt Kren vagy Fery Radax.”<sup>45</sup>

44 Austria im Rosennetz. MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1996. szeptember 11 – november 10. Kunsthaus Zürich, 1996. december 6 – 1997. február 23.

45 Obrist–Szeemann

Ehhez a problémakörhöz tartozik a múzeum mint legfontosabb művészetközvetítő intézmény kritikája, amellyel Szeemann már a berni Kunsthalle igazgatójaként is foglalkozott. Később, a nyolcvanas években valóságos múzeumépítési láz tört ki az egész világon, amely azonban a rendezés tekintetében nem hozott sok újat. Szeemann erről a kérdésről is meglehetősen szubjektíven gondolkodott. „Egy intézmény működése mégiscsak a személyiségen múlik. Vannak múzeumok, amelyek nem mutatnak elég szeretetet a művészet iránt, vagy nem elég bátrak. Sok intézmény híres építészekre, a belső tér kialakítására költi a pénzt. De van sok eset, amikor ezt nem lehet megváltoztatni, a legegyszerűbb a felső megvilágításos tér, még mindig a legjobb. Általában a művészek is az egyszerűséget kedvelik a legjobban.”<sup>46</sup>

### Szeemann archívuma

Hogy Szeemann mennyire volt naprakész a kortárs művészetfilozófiai irodalom ismeretében, nehéz megítélni. Obrist ezt firtató kérdésére ironikusan jegyezte meg: „Nem olvasok annyit, amennyit az emberek gondolják, hogy olvasnom

46 u.o.



A Fabbrica Rosa, Harald Szeemann archívuma  
<http://www.flickr.com/photos/tanajun/5506626939/sizes/l/in/photostream/>  
© tanajun2011

kéne.” Mindenesetre folyamatosan felmerül a „gyanú”, hogy időként mélyebben belemerült a kortárs filozófusok műveibe is. Például GILL DELEUZE és FELIX GUATTARI *Anti-Oedipus*át bevallottan felhasználta a *Bachelor Machines* című kiállításához.<sup>47</sup> De valószínűleg nagy hatással voltak rá a magát „neo-anarchistának” tartó JACQUES FOUCAULT művei is, hiszen egyfajta anarchizmus tőle sem állt távol.

„A rendtelenség a remény forrása”, olvasható többek között a sok cédula egyikén, amelyek mintegy napi igeként lógtak archívumának polcaihoz erősítve. Ez az archívum elválaszthatatlan volt Szeemann személyétől, és már a hetvenes években is legendák keringtek róla a művészek körében. A már sokat említett, Obristnak adott interjúból Szeemann úgy fogalmazott, hogy az archívum a saját történetének bemutatását szolgálja, illetve, hogy az „archívumom az én memoírom”, és egyfajta rizómaként (Deleuze), egy „tábornok” nélküli rendező emlékezetként írja le. „Az archívumom állandóan változik. Ha egyéni kiállítást rendezek, megkeresem az összes dokumentációt arról a művésztől, akivel együtt dolgozom, ha tematikus, akkor egy egész könyvtárat hozok össze. Az archívum amúgy különböző tárgyak keveréke.”<sup>48</sup>

INGEBORG LÜSCHNER egyfajta játéktérként írta le férje munkahelyét: „az archívum nemcsak az információk helye, hanem helye a szívből jövő nevetésnek, a játékosságnak, a már eljátszott játékoknak is. Tele van kuriózumokkal, különös emlékdarabokkal, éveken át összegyűjtött limlomokkal. Bolondos fotók, talált tárgyak és a barátoktól, családtagoktól kapott tárgyak. A terek fantasztikusan tarkák és valahogy mintha táncolnának.”<sup>49</sup>

Nemrégiben a DU című folyóirat az archívumok problematikáját körüljárva fényképeket közölt Szeemann archívumáról is.<sup>50</sup> A képeken látható tér hangulata rendkívül meglepő, nem tűnik táncolónak... talán a táncos érezhető távolléte miatt van ez így. A fő terem például pokoli mennyiségű dokumentummal, könyvekkel, regiszterrel ellátott dobozokkal, a levegőben lógó cetlikkel van teletömve, amelyeken Szeemann a már említett aforizmákat gyűjtötte. Ebben a teremben, mintegy verőékként, egy ronda asztali lámpa tolakszik középre, egy olyan asztalon, amelynek mintha nem lenne vége, és ahol ismét papírok, levelek, katalógusok és magazinok sorakoznak.

Az egykori galvanizáló üzem, a „Fabbrica”, ahogy Szeemann nevezte, háromszáz négyzetméter alapterületű, amely két emeleten nyolc termet



A Fabbrica Rosa, Harald Szeemann archívuma  
<http://www.flickr.com/photos/tanajun/5502973379/sizes//in/photostream/>  
 © tanajun2011

foglal magába. Ez a hely – Kurzmeyer szerint – az emlékezet egyfajta topográfiája volt, ami a kívülálló számára nemcsak zavaró, de ijesztő is lehetett. Mindenesetre, így utólag szemlélve, egy nehezen érthető organizmust jelenít meg, amely ugyanakkor amőbaszerűen kiterjed, és valamiféle titokzatos organizációs elvet követ. Szeemann hol az „agyamnak”, hol „táptalajnak”, hol „káosznak” nevezte, jelezve, hogy ezzel a hellyel elválaszthatatlanul összenőtt. Az archívum volt a táptalaja az ő „megszállottság múzeumának” is.

Szeemann szenvedélyes gyűjtő is volt. A számtalan dobozban (egykor jófajta Merlot borok tárolói), amelyek regiszterrel voltak ellátva, és amelyek mozgatható irodaként is működtek, gyűjtötte a kiállítások dokumentációit, a művészlistákat, a műteremlátogatások időpontjait, leveleket, faxokat, postai kártyákat, kézzel írott újságcikkeket, rajzokat, művészek ajándékait. És természetesen Etienne Szeemann, a magyar származású nagypapa munkaeszközeit is itt tárolta. „Egyetlen jegyzet sem volt számára érdektelen, minden meghívólevél, akár érdekelte a művész, akár nem, ide került”.<sup>51</sup>

47 Deleuze Gilles, Felix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (1972). Az előszót Foucault írta.

48 Mind over Matter. Matter. Hans-Ulrich Obrist interjúja Harald Szeemannal, ArtForum, 1996. november, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_mo268/is\\_3\\_v35](http://findarticles.com/p/articles/mi_mo268/is_3_v35)

49 Das Kulturmagazin Du/95 2009. április 5.

50 u.o. p. 58.

51 A Tobia Bezzola és Roman Kurzmeyer által összeállított kézikönyv, 2007, kiadó: Janis Osolin, (l. 15. jegyzet) nemcsak képi és írásos forrásokat tartalmaz (kiállítási felvételek, tervek nézőszámok, kritikák, szövegvivágások), hanem Szeemann visszaemlékezéseit is és értékeléseit is az egyes kiállításokkal kapcsolatban. Ennek a könyvnek az összeállításakor nagy szerepe volt a Szeemann-archívumból származó dokumentumoknak is.